



Danza y archivo en el Proyecto *Oobleck*: hacia modos posdisciplinarios de producción artística

Dance and Archive into “Proyecto Oobleck”: Towards Postdisciplinary Ways of Artistic Production

— **Julia Giraudó**

Universidad Provincial de Córdoba
Facultad de Arte y Diseño
Licenciatura en Arte y Gestión Cultural con orientación en Artes Escénicas
Córdoba, Argentina
julia.juligira@gmail.com

Recibido: 31/01/2022 – Aceptado: 19/07/2022

Resumen

El presente artículo propone un acercamiento reflexivo al proceso de producción del Proyecto *Oobleck*. A partir de las nociones de *posdisciplina* (Laddaga, 2006) y *deseo de archivo* (Lepecki, 2013), indaga en los modos de enfrentar y resignificar imprevistos, para transformar la imposibilidad de reposición de una obra en posibilidad de permanencia como proceso artístico. Se propone dilucidar aspectos que afectan a la composición en danza y modifican el formato de obra escénica convencional para inventar una suerte de *ecología cultural* (Laddaga, 2006) que se sustenta en la producción de vínculos, registros y actualizaciones.

Palabras clave
Danza, Archivo,
Creación Artística,
Posdisciplina

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes · <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/>

Publicación periódica arbitrada con artículos originales sobre procesos de investigación artística producidos en el marco de trabajos finales de grado. [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



Abstract

This article proposes a reflexive approach to the production process of *Proyecto Oobleck*. Starting from the concepts of *post-discipline* (Laddaga, 2006) and *archive desire* (Lepecki, 2013), it explores the ways of facing and giving new meanings to unforeseen events, so as to transform the impossibility of replaying a scenical work into the possibility of permanence as an artistic process. The investigation proposes to elucidate some aspects that affect dance composition and that modify the conventional format of a scenical work, in order to invent a sort of *cultural ecology* (Laddaga, 2006) based on the production of links, records and updates.

Key words

Dance, Archive,
Artistic Creation, Post
Discipline

Introducción

En el presente artículo deseo compartir parte del recorrido y las conclusiones de mi Trabajo Final de Licenciatura¹ en Arte y Gestión Cultural denominado *Danza y archivo en el Proyecto Oobleck: Hacia modos posdisciplinarios de producción artística*. Dicha licenciatura fue desarrollada entre 2017 y 2020 en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba.

Empiezo por una imagen. Se denomina “oobleck” a un fluido que varía su viscosidad ante las fuerzas de agentes externos: un “fluido no-newtoniano”. En estado de reposo es líquido, pero al aplicar presión o fuerza se vuelve sólido. En contextos inestables y cambiantes elegimos volvernos oobleck para la supervivencia o, en palabras de Laddaga (2006), asumimos la “mutabilidad e indeterminación para navegar las olas de una realidad que se supone infinitamente variable y fundamentalmente incierta” (p. 133).



Imagen 1: Giraudó, J. (2017). *Oobleck-No newtonianos*. Primera función. Fotografía de F. Sabino.

El punto de partida del trabajo se vincula con los devenires de mi primera experiencia en el rol de dirección en una producción escénica de danza contemporánea. La obra se estrenó en octubre de 2017 con el título *Oobleck-No newtonianos*² en la sala Espacio Ramona de Córdoba Capital. En ese entonces hicimos solo tres funciones. Quedó en agenda continuar al año siguiente para llegar a otros públicos y poder experimentar crecimiento o maduración de la obra en la repetición del acontecimiento escénico. Sin embargo, cuando nos reencontramos como grupalidad en 2018 el plan tuvo que readecuarse. En principio, la lesión de uno de los bailarines retrasó la fecha de reposición. Luego, otro de los integrantes del grupo fue diagnosticado de un cáncer, lo cual nos

¹ En adelante, TFL.

² Ganadora del Premio Estímulo a Jóvenes Creadores/Directores 2017, otorgado por la Subdirección de Artes Escénicas de la Agencia Córdoba Cultura. En escena: Gerardo Masanti, Germán Schurrer y Manuel Sánchez. Dirección: Julia Giraudó. Asistencia de dirección: Paola Overmeer Lemos. Música: José María Llorens. Iluminación: Virginia Barbeito.

presentó un escenario complejo para pensar cómo seguiría el proyecto común. Lo que se mantenía pulsante era el deseo de continuar, incluso de acompañarnos en lo que vendría, pero ya no conseguimos certezas sobre los modos. A partir de ahí, decidimos que la obra mutara y dejara de existir como lo que era para dar lugar a nuevos formatos.

De manera que a comienzos de 2019 decidí tomar aquel proyecto grupal como base de mi investigación académica. Me interesaba indagar en los modos de enfrentar y resignificar imprevistos, para transformar la imposibilidad de reposición de una obra en posibilidad de permanencia como proceso artístico. En otras palabras, me preguntaba si se puede soltar la idea de obra como producto acabado y darle valor al proceso en sus diferentes etapas.

Para delimitar lo que estaba observando y produciendo, me propuse dilucidar una serie de aspectos que afectan a la composición en danza y modifican el formato de la obra escénica. Los describí como:

- la mutabilidad de los cuerpos (por lesiones, enfermedad, etc.);
- la variabilidad en la cantidad de cuerpos en escena y sus singularidades;
- y la adaptabilidad a diferentes escenarios o formatos.

Para abordar esta problemática, indagué sobre los *modos posdisciplinarios de producción artística*. El autor rosarino Laddaga (2006) propone esa noción al observar que el presente de las artes habilita –e incluso demanda– una lógica de producción que supera la distinción de soportes, estéticas y lenguajes. Laddaga considera que la concreción de una obra –correspondiente a un régimen estético ligado al paradigma moderno– ya no es el objetivo de las prácticas del artista, sino que estas se identifican con un orden práctico, como “estética de la emergencia”. En su abordaje, describe proyectos que se orientan hacia la creación de “ecologías culturales”, refiriéndose a procesos que se sustentan en la producción de vínculos y en la exploración de las formas de comunidad, en diálogo activo con las características de la actualidad y de un contexto situado.

Por otra parte, investigué sobre el *deseo de archivo*, una noción desarrollada por el investigador Lepecki (2013) según la cual el archivo es entendido en su potencialidad inventiva, alejado de una función patrimonial y nostálgica. El autor encuentra una tendencia entre los bailarines y coreógrafos contemporáneos de volver sobre el pasado para identificar posibilidades creativas no agotadas de una obra y trabajar en su actualización. En mi caso, utilicé este concepto para proponer que el desarrollo del proyecto estaría basado en un trabajo de archivación sobre sí mismo a partir de los registros del proceso y de las diferentes instancias de actualización.

Desde estas perspectivas, el objetivo del trabajo fue indagar en las posibilidades de supervivencia de Proyecto Oobleck desde la producción de vínculos, registros y actualizaciones, aproximándolo a modos posdisciplinarios de producción artística. Para eso, como equipo procedimos a identificar en los registros del proyecto sus posibilidades creativas no agotadas y seleccionamos campos abiertos para continuar explorando. Por ejemplo, volvimos a trabajar sobre las distancias entre los cuerpos a partir de células coreográficas construidas originalmente en dúo y las adaptamos a un solo con proyecciones; retomamos los textos de la obra para explorar otras maneras de decir y sonar; exploramos otras formas de utilizar objetos que habían dado origen a coreografías

incorporándolos de diferentes maneras a la escena. Al mismo tiempo, atendiendo a las condiciones variables y a la dimensión afectiva que nos sostiene, generamos distintas modalidades de encuentros que nos permitieron mantener el proyecto vivo, al acecho, y producir nuevos registros. Luego, identificamos los momentos en que surgía una motivación o posibilidad de “exponer” a públicos y montamos dispositivos performativos donde producir archivo desde los cruces entre los registros y la presencia de los cuerpos. Así, fuimos tejiendo y sistematizando este ensayo reflexivo del proceso.

En las siguientes páginas lxs invito a zambullirse en estas inquietudes e indagaciones teóricas a través de su vinculación con la experiencia en el Proyecto Oobleck.

Indagaciones teóricas

Producir persistencias.

En el libro *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Laddaga (2006) observa que vivimos en una época de cambios acelerados y crisis globales, donde la proyección hacia un futuro está sujeta a las contingencias del presente. A partir de los procesos de globalización, las instituciones, prácticas e ideas de la modernidad, del capitalismo industrial y del Estado nación –eso que Foucault llamaba “modernidad disciplinaria”– han entrado en crisis. Y no es que las formas modernas –llámese Familia, Estado, Trabajo– hayan desaparecido, sino que se han vuelto menos capaces de estructurar y organizar las sociedades, “menos capaces de capturar las trayectorias crecientemente individualizadas en colectividades crecientemente pluralizadas” (p. 50). Al disolverse la estabilidad y regularidad en las estructuras sociales e identitarias, prosperan dispositivos de “auto-organización y auto-tematización” (p. 62), donde los individuos se perciben como actores, constructores y administradores de sus propias biografías a partir de elementos estandarizados. Al respecto, Laddaga sostiene:

individuos que se encuentran en equilibrios inestables, particularmente en esos sitios de alta volatilidad que son las escenas globalizadas de artistas e intelectuales, donde se vuelve particularmente común lo que Ulrich Beck llama “formas de vida polígamas respecto al lugar”: biografías en constante traducción, “vidas en el medio” que demandan a los individuos que se constituyan en administradores activos de sus propias trayectorias y sus traducciones, especialmente allí donde tienen lugar “en un contexto de demandas conflictivas y un espacio de incertidumbre global” (p. 53).

Al momento de idear una producción artística, sobre todo cuando lo hacemos desde la órbita independiente, esta situación de inestabilidad suele afectar a la planificación. De ahí mi interés por lo que observa Laddaga cuando identifica que la concreción de una obra ya no es el objetivo paradigmático de las prácticas del artista, porque se relaciona directamente con los contextos en que producimos.

Para caracterizar a las producciones que se corresponden con esta perspectiva, Laddaga utiliza la noción de *modos posdisciplinarios* en las artes. Se refiere a proyectos “irreconocibles desde la perspectiva de las disciplinas ni producciones de “arte visual”, ni de “música”, ni de “literatura”, que, sin embargo, se encuentran inequívocamente en su descendencia” (p. 11). Son proyectos impulsados por artistas que se interesan más por explorar las formas de comunidad que por producir “obras de arte” y generan pequeñas o vastas “ecologías culturales” donde la instancia de observación silenciosa, a la vez que la distinción estricta entre artistas, no artistas, productores y receptores, es reducida. Entiendo que la referencia a ecologías tiene que ver con la relevancia que adquiere la interrelación entre los individuos que las conforman y su vínculo con el contexto o el medio que habitan; allí la producción artístico-cultural es otro eslabón que hace posible esa trama y se mezcla con ella.

Al decir de Laddaga, las ecologías culturales hacen uso de las ficciones para experimentar formas de estar en común, entendiendo esta práctica como una “práctica de producción de vínculos” (p. 289);

son sitios en los que se trata de cultivar la potencialidad de una situación para organizarse de manera tal de producir persistencias, que más bien que puntos de exposición de un pensamiento extraño a sí mismo son momentos de organización y desorganización que escapan a los actos individuales de los agentes que por medio de ellas se integran y de la cual se reapropian en el curso de una práctica (p. 289).

Asimismo, no hay en ellas un interés por remarcar la separación entre el objeto producido y el recorrido que lo hizo posible. Se dejan huellas del proceso como “ventanas entreabiertas” por las cuales el público puede acercarse e ingresar en el registro de la formación de esta ecología cultural. En palabras del autor, “los límites entre forma y proceso se funden: la forma hace posible que el proceso ocurra, pero sin el proceso la forma carece de sentido” (p. 166). Aun así, Laddaga no plantea una destrucción de la noción de *obra*, sino que reorienta el foco hacia lo que sucede entre el proceso creativo de producción y lo que la obra produce relacionadamente. Son proyectos que, en consonancia con el escenario de inestabilidad social actual, asumen la mutabilidad e indeterminación para “navegar las olas de una realidad que se supone infinitamente variable y fundamentalmente incierta” (p. 133). En este sentido, Laddaga traza un paralelismo entre el universo del arte y las formas del trabajo. En el mercado del trabajo se valoran nuevas virtudes que tienen que ver más con cualidades de la persona en cuanto a tal que en tanto poseedora de un saber técnico. En este punto, observo la situación laboral de mi entorno más próximo y encuentro que muy pocos de mis amigos y colegas conciben al trabajo como estructurante de una forma de vida más o menos predecible. La mayoría tenemos trabajos eventuales, precarizados o autogestionados, y estamos siempre dispuestos a que aparezca otra alternativa. Esto influye en las maneras del hacer artístico porque también está ligado a que no tenemos una residencia fija o sólida y siempre está abierta la posibilidad de migrar. Entonces, en relación a la creación escénica, vemos lejana la idea de formar una compañía estable o una grupalidad que perdure de la misma manera en un tiempo prolongado, lo que nos desafía a buscar modos de producir que dialoguen con esta condición y, al mismo tiempo, nos permitan trabajar colectivamente.

El foco de los proyectos que el autor analiza no está en la transgresión misma de los límites; al contrario, observa que son los límites los que de por sí están desdibujados, corridos y mezclados al momento de producir. En consecuencia, el delineamiento disciplinar deja de ser un estructurante de las artes así como las disciplinas ya no estructuran las formas de vida social. En nuestro caso, durante la primera versión de Oobleck quisimos enmarcar nuestras búsquedas en un formato que permitiera la repetición por reposición: la “obra escénica”. Pero en el recorrido nos encontramos con que el formato mismo de obra nos limitaba ya que no era adecuado para hacer frente a las situaciones de lesiones, enfermedades, viajes y mudanzas de los integrantes del grupo. Además, no había un delineamiento disciplinar claro porque, si bien nuestro eje de búsquedas se vinculó siempre a la danza contemporánea, nos detuvimos en las vivencias que nos atravesaron y las vinculamos con otras narrativas como el cine o la *performance*, produciendo lenguajes híbridos. De este modo, Proyecto Oobleck se constituyó como un modo de encontrarnos y de producir registros de materiales donde se priorizan indagaciones sensibles y afectivas, ancladas en los vínculos que creamos (y recreamos). Eso nos permite continuar articulando encuentros y escenas, como una suerte de “ecología cultural” que nos asocia y, al mismo tiempo, dialoga con diversas perspectivas de lo artístico.

Producir archivo.

En el ensayo titulado *El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza*, Lepecki (2013) propone la noción *deseo de archivo* como deseo de recreación en la danza experimental para referir a la “capacidad de identificar en una obra pasada, campos creativos todavía no agotados de ‘posibilidades impalpables’ (según la expresión de Brian Massumi [2002:91])” (párr. 6). Los describe como campos de “virtual abstracción” presentes en toda obra pasada y en todo presente, alrededor de lo actual, que se activan en las recreaciones en tanto actualizaciones. A partir de esta referencia a lo virtual en tanto multiplicidad y diferencia, Lepecki dirá que no se recrea para fijar una obra en su “positivización singular (originaria)”, sino como un modo de encontrar posibilidades que estaban presentes en ella, pero permanecían en un plano virtual, invisible o latente.

El autor entiende la recreación como una “actualización no metafórica que hace a la supervivencia de una obra de arte”. Y agrega: “es tarea del recreador recoger las fuerzas virtuales (aunque muy concretas y específicas) de una obra y actualizar ese plano de la composición siempre incompleto, pero siempre consistente, múltiple y heterogéneamente singular” (párr. 39). Y al decir que hay un plano “siempre incompleto” no se refiere a que se toma un “original” incompleto, y tampoco que la recreación sea un fracaso en el intento de copia de aquel original, sino a la posibilidad de “actualización inventiva siempre creativa, (auto)diferencial y virtual de la obra” (párr. 39). Y agrega que este modo de ingresar al archivo, en tanto deseo, genera una fuerza positiva y no reactiva, y ahí radica su vínculo con la “creación”, que acontece a partir de la acción de “retornar” como “articulador cinético” (párr. 39).

En este sentido, detecta una tendencia entre los bailarines contemporáneos de volver sobre el propio rastro y el de la historia de la danza a fin de encontrar el “objeto de su búsqueda”. Desde

mi posición, hago uso de su concepto para abordar la archivación del propio proceso creativo como modo de supervivencia y posibilidad inventiva de un proyecto que busca nutrirse a partir de una reflexión sobre lo que explora, lo que permanece y lo que se modifica hacia adentro y alrededor de sí.

A diferencia del autor que analiza el deseo de archivo en relación a obras que tuvieron implicancias históricas para el desarrollo de la danza moderna y contemporánea, el recorrido que proponemos puede pensarse como una recreación, pero no de una obra ajena y tampoco de la primera obra que realizamos en 2017, *Oobleck-No newtonianos*, sino del proyecto mismo en sus desarrollos. En otras palabras, podría decir que Proyecto Oobleck se crea al recrearse, sin distinción clara entre obra, proceso y vinculaciones afectivas.



Imagen 2: Proyecto Oobleck (2018). Suave, dispositivo de lo expuesto. Festival Internacional de Danza Córdoba. Fotograma de M. Rostagno.

Ingresando en la noción misma de *archivo*, Lepecki hace uso del concepto desarrollado por Foucault en *La arqueología del saber*, donde define que el término no sería algo identificable como cosa, sino como “el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (párr. 24), que luego van a ser transformados en acontecimientos y cosas. Entonces el archivo en tanto sistema de transformación “es en sí mismo un punto crítico, una singularidad, que hace salir elementos reales de la nube virtual, y vuelve a segregar elementos virtuales de los reales; convirtiendo acontecimientos corpóreos en objetos cinéticos, objetos corpóreos en acontecimientos cinéticos” (párr. 24). Para acceder al archivo, Lepecki dirá que, al no ser un almacén sino un sistema, “sólo podemos ingresar coreográficamente”, teniendo en cuenta que “un archivo no almacena: actúa” (párr. 25).

En su propuesta, en tanto refiere a la danza, *cuerpo* y *archivo* se convierten en términos inseparables. Las recreaciones en danza no distinguen entre archivo y cuerpo ya que el articulador común donde se encarna y actualiza el archivo es el cuerpo del bailarín. Vinculado a eso, una de las dimensiones que acompaña a la noción de *archivo* desarrollada por Lepecki es el componente afectivo. Cuando describe uno de los ejemplos de recreaciones en danzas, menciona la propuesta de Spinoza, quien definió al cuerpo en términos de afectos y lo entendió “como un conjunto de velocidades, intensidades y capacidades de afectar y ser afectado; en otras palabras, el cuerpo como sistema dinámico de incorporaciones y excorporaciones” (párr. 18). En este sentido, la fuerza afectiva corporal hace que la actualización del archivo encarnado no trate al cuerpo como depósito documental, sino, nuevamente, como sistema de formación y transformación, de incorporación y excorporación. En acuerdo con la propuesta de Vanessa Agnew, Lepecki dirá que “la recreación es un modo afectivo de historicidad que aprovecha las posibilidades de futuro liberando el pasado respecto de las numerosas ‘domiciliaciones archivísticas’” (párr. 14). Continuando esta idea, la danza que aborda Lepecki es una danza que entiende al cuerpo en su dimensión afectiva; la define como:

un sistema dinámico, transhistórico e intersubjetivo de incorporaciones y excorporaciones, (...) no solamente como aquello que desaparece (en el tiempo y a través del espacio) sino también como aquello que pasa alrededor (entre y a través de los cuerpos de bailarines, espectadores, coreógrafos) y como aquello que también, siempre, vuelve alrededor. La danza es el pasar alrededor y el venir alrededor de formaciones y transformaciones corpóreas mediante excorporaciones e incorporaciones de chorros de afectos (o chorros de singularidades afectivas) (...) Bajo este sistema transformativo de excorporaciones e incorporaciones, la supervivencia de las obras de danza adquiere una nueva objetividad, evitando la melancolía como su afecto principal, su pulsión principal o su impulso nostálgico (párr. 28).

Es decir, la noción de *danza* que entiende al cuerpo en términos de afectos va más allá de la danza en tanto técnica y disciplina. Una danza entendida como sistema transformativo no está cerrada en los límites que la definirían disciplinariamente; se abre hacia lo que la rodea, ampliando los modos posibles de ser practicada y puesta en escena. En este sentido, reconozco a la danza contemporánea –en tanto paradigma contemporáneo de la danza, no de técnicas contemporáneas– como el origen de Proyecto Oobleck que, al mismo tiempo, se desidentifica de ella para al poner el foco en la dimensión vincular y afectiva, desde un trabajo transdisciplinar que se aproxima a lo que Laddaga denomina *posdisciplina*.

Entonces, al abordar el proyecto como un trabajo de archivo, retornamos a los registros que el proceso va produciendo, a las sensaciones impresas en los vínculos y a la memoria del cuerpo de los bailarines; memoria que no se traduce en significantes, sino que habilita modos de estar y moverse. De esta manera es que retomamos la experimentación cada vez que buscamos actualizar los materiales de composición y volvimos a crear/componer para preguntarnos nuevamente y re-descubrir, siguiendo a Lepecki, relaciones teóricas y coreográficas, afectivas y procedimentales, estéticas y políticas.

Conceptualizar el camino.

Las primeras exploraciones en el proceso compositivo de *Obleck-No newtonianos* se direccionaron hacia cómo sentíamos y percibíamos la individualidad y el vínculo con otros. Para eso exploramos, desde los propios lenguajes construidos, las distancias entre los cuerpos, las reacciones de la materia y las tensiones en juego en la construcción de identidad. Allí aparecieron palabras y códigos que usamos en la comunicación cotidiana y en las redes sociales, distintos modos de vincularnos con la virtualidad y la tensión entre lo íntimo y lo público. Estos interrogantes se fueron resignificando en la medida en que el proyecto también lo hacía y, de alguna manera, siguieron siendo el fondo de lo que indagamos, atravesado por las mutaciones y experiencias vividas. Luego, a partir de un proceso reflexivo, creamos relatos, más o menos visibles, que dieron sustento y sentido a las posibilidades de juego con los registros. El proceso de actualización de las primeras búsquedas devino en lo que denomino *interacciones discursivas*.



Imagen 3: Proyecto Oobleck (2019). *Dispositivo Suave II*. Gera en el espejo. Fotografía de M. Rostagno.

Para abordar esta idea, indagué en la noción de *estésica* que Landowski (2012) desarrolla para nombrar las cualidades rítmicas y plásticas por medio de las cuales “hacen sentido” manifestaciones semióticamente diversas (p. 135). Con ello intenta abordar elementos y situaciones en los cuales “sensitivamente capturamos lo que significan para nosotros, antes que leerlos cognitivamente como signos” (p. 127). El autor observa lo que en principio pareciera sinsentido, lo que está más allá del mundo conocido, nombrado y dicho –el mundo significado–. Entonces señala que por fuera del mundo –significado– entendido como narración aparece otro sentido que “no emana de ningún discurso constituido, de ningún relato formal (y que) se impone, no obstante, inmediatamente a nuestra intuición” (p. 138). Para explicarlo distingue entre dos regímenes de significación, la *experiencia* y la *narración*, entre los cuales se disputan y diferencian *sentido* y *significación*. El régimen de la narración es aquel que ha sido más estudiado por la semiótica clásica, que se construye a partir de signos particulares que refieren a algunas significaciones previamente

categorizadas y, de esa manera, también posibilita una lectura o decodificación del significado. Por otro lado, el régimen de la experiencia abre la posibilidad a otras maneras de construir sentidos porque, tal como dice Landowski, “el hecho de que la experiencia no sea contable, no implica que sea indecible” (p. 138). Para esto existe un discurso de la experiencia que no es igual a la vivencia de la experiencia, pero que logra captar su movimiento: “funda la experiencia del sentido en su emergencia en acto” (p. 138). Lo que antes poseía “significación”, ahora ya no la tiene, pero “hace sentido” según otro régimen semiótico diferente.

Desde esta perspectiva, las **interacciones discursivas** vinculan narraciones y discursos de la experiencia. Son voces que nombran desde dentro los devenires del proceso y los personales, en diálogo con lo que rodea al proyecto. Vinculan las búsquedas artísticas, teóricas y singulares que compartimos y decidimos poner en común, al mismo tiempo que funcionan como articuladoras de los diferentes planos de registros, como fundamento y justificación sobre los cuales se enlazan. Entonces, los relatos que surgen de las interacciones discursivas estarían en el límite, entre las narraciones y la experiencia. En ese borde funcionan articulando los sentidos en la actualización del archivo. A su vez, sitúan al dispositivo en un momento preciso del proceso, dejando ver cómo se está pensando en esa circunstancia y cómo se resignifican el recorrido y los registros. De ese modo, producen una suerte de esqueleto que habilita a que nuevas experimentaciones sean posibles. Es así que el archivo se actualiza apoyado en lo que le dio origen y lugar.

En el mismo sentido, la función otorgada al lenguaje en el proceso creativo cobró una importancia fundamental ya que habilitó posibilidades diversas y particulares en el modo de habitar las corporalidades. En la búsqueda por alejarnos de la representación y aproximarnos a un lenguaje vinculado a la experiencia de la vivencia (estésico), utilizamos la palabra de modo que habilite exploraciones sensibles en la construcción escénica. Con esto me refiero a una palabra que no se decodifica, sino que convoca a ser captada por los sentidos. En esta línea, rescato las ideas de Fernández (2017) desarrolladas en su tesis doctoral donde, a partir de la práctica de Improvisación Compositiva, describe el universo discursivo particular que se produce *in situ* (en la práctica). Al respecto sostiene,

las palabras que guían el proceso de búsqueda y experimentación de las sensaciones expresadas en movimiento, no tienen como finalidad generar representaciones guardadas en la memoria del performer que pudieran dirigirse a la evocación e ilustración corporal, de un estado psicológico o afectivo conocido, sino que, por el contrario, son enunciadas con el propósito de atraer la atención hacia sí, en un pasaje indistinto entre los sonidos provenientes del exterior [la voz que enuncia] y las vinculaciones internas que estos estímulos pudieran conectar (p. 98).

La palabra que guía los entrenamientos sensibles se vincula con la perspectiva que propone Fernández. A su vez, en el trabajo sucesivo de archivación y actualización, el uso de la palabra también fue adquiriendo otra forma: la de registro. En la creación de un lenguaje grupal, trabajamos con lo que denomino *palabras-imágenes*. Alejadas de la representación, las palabras-imágenes activan en los cuerpos un registro particular y requieren una actitud atenta a lo que movilizan en el imaginario sensitivo.

Las **palabras-imágenes** son registros a los que volvemos y funcionan como articuladores poéticos y cinéticos. Al momento de recuperar los registros y actualizar el archivo, nos reencontramos con ellas como abridoras de imaginarios ya habitados que tienen la potencia de reinención. Desde aquí, nos situamos en la búsqueda de posibilidades aún no agotadas, de campos creativos para continuar explorando. Al no ser una forma concreta, ni la evocación de una representación o de una serie de pasos predeterminados, habilitan un estado de atención corporal que posibilita modos de estar en escena, aunque la escena se modifique, aunque el espacio y la situación sean otros.

Las palabras-imágenes tienen la capacidad de transformarse cada vez que retornamos a ellas. Provocan un diálogo entre el recorrido acumulado y un presente nuevo, como una memoria viva, activando una actualización del archivo corporal. De ese modo, van condensando una gama de registros que ellas mismas habilitan y actualizan. En la movilización de imaginarios sensibles, crean una poética-cinética que funciona del mismo modo que la archivación, como sistema transformativo, produciendo y conservando registros actualizados. En otras palabras, la palabra-imagen es otro modo de producir archivo. Por ejemplo, algunas de las palabras-imágenes utilizadas en Proyecto Oobleck fueron:

a punto de. Para llevar la atención al momento previo al contacto, propusimos un trabajo de bordes, de entres, que genere tensión entre los cuerpos. *A punto de* nos aproxima al erotismo, la intimidad y el trío, desde un plano físico. A su vez, al poner en juego la imagen en distintos momentos y situaciones, nos permitimos salir de las primeras impresiones que genera, descubriendo registros nuevos y lecturas múltiples.

en sombra. Buscamos un modo de presencia que dé sostén a algo que otro(s) cuerpo(s) está(n) explorando. No se trata de una imitación; más bien una suerte de acompañamiento de la soledad (la soledad acompañada). La imagen habilitó un estado posible para habitar la escena y dar apoyo y organización a la acción de un otro (sujeto). Luego también fue útil para el armado de los dispositivos, ya que permitió un registro corporal para sostener la dirección y el registro fílmico como organizadores y actores de la escena.

Oobleck. Oobleck es el nombre que se le da a un fluido no newtoniano, cuya condición es que varía de estado en virtud de la temperatura y la tensión cortante que se le aplica. Si le damos un golpe (tensión cortante) a este fluido, nos encontramos con una materia dura, difícil de penetrar. Pero si ingresamos suavemente, se comporta como un líquido. Esta variación que ocurre de acuerdo a cómo se establece el toque fue una condición que exploramos corporalmente y que hacía sentido al pensar los vínculos sociales. Para ingresar a esta imagen, jugamos con fluidos no newtonianos (una mezcla de fécula de maíz y agua) y luego llevamos esas sensaciones y cualidades a los cuerpos y las danzas, al vínculo con objetos y con la sonoridad. La imagen convoca una materia informe que puede adquirir forma y variar su dureza, siempre que se le aplique fuerza. Esas posibilidades son las que probamos en los cuerpos, entre estructuras más sólidas con un tono muscular alto y estructuras más blandas y fluidas con un tono muscular bajo. En el trabajo con la voz, traer la imagen oobleck permitía abrir el juego en la articulación fonética y la sonoridad, a partir de la sensación de las cualidades no newtonianas.

Recorrido del proceso y su devenir investigación

Lo que caracterizó al Proyecto Oobleck fue la intención de incorporar los elementos inconstantes e imprevistos a lo que creamos, lo cual nos llevó a una búsqueda por generar un marco de contención que permita producir persistencias, a la manera de las ecologías culturales que describe Laddaga (2006). Fue un trabajo de escucha sobre el deseo, para incorporar lo que aparecía como inminente cambio y producir “llegadas momentáneas” que se convirtieran en nuevos puntos de partida.

Para quienes hacemos danza, que el cuerpo cambie, duela y sea intervenido no es algo sencillo de asimilar. En mi rol de directora, me encontré particularmente interpelada al acompañar y atravesar la noticia de un tumor, la operación para sacarlo y el tratamiento de quimioterapia de uno de los bailarines, Manu, que por sobre todo es mi amigo. Ahora en la distancia, todo salió bien y la historia en sí ya es una anécdota. Pero, en aquel momento, nos desafió a jugar con lo que sucedía para hacerlo parte del proceso creativo y se abrieron otras posibilidades de continuidad del proyecto.

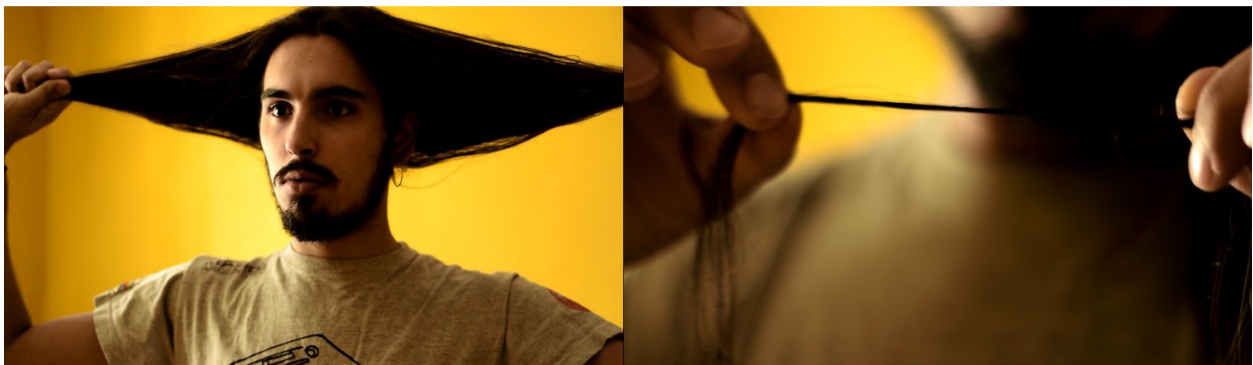


Imagen 4: Registro íntimo de mutaciones. Caída de pelo por quimioterapia (2018). Fotografía de M. Sánchez.

Como mencionaba en la introducción, observando los desafíos que nos surgían en la imposibilidad de reponer una obra –*Oobleck. No newtonianos*– tal como había sido pensada y en la incertidumbre sobre un futuro próximo, distinguí tres variables que afectan a la composición en danza y al formato de obra escénica convencional: la mutabilidad de los cuerpos; la variabilidad en la cantidad de cuerpos en escena; y la adaptabilidad a diferentes escenarios o formatos. En base a esas variables y de manera intuitiva, el trabajo se fue organizando de un modo que pudiera asimilarlas y usarlas como parte del relato que se construye y nos mantiene desarrollando el proyecto.

En principio, mientras exploraba de qué modo llevar adelante mi rol de dirección, utilicé el registro audiovisual, escrito y sonoro como una herramienta personal para poder volver sobre lo que sucedía en los encuentros y rescatar cuestiones que me resultaban interesantes para trabajar. Al mismo tiempo, esta práctica no solo me servía a mí como directora, sino a todo el grupo como modo de captura de pequeños “hallazgos”. Con esto me refiero a inquietudes y disparadores que fuimos recogiendo en el proceso para generar ejes dramáticos y de trabajo. Luego, a partir de indagar en el deseo de archivo (Lepecki, 2013), definimos como *registro* a toda huella, rastro o gesto que conserva parte de lo que sucede dentro y alrededor del proceso-obra que es Proyecto

Oobleck. De acuerdo a esa definición, el soporte de los registros es variable; incluye memoria/memoria-corporal, videos, audios, escritos, palabras e imágenes. De esta manera, en la acción de registrar encontramos un modo de producir materiales que permiten actualizar al proyecto como archivo.

Por otra parte, asumimos que el grupo no se podría sostener regularmente tal como lo habíamos concebido porque las decisiones personales y singulares de cada integrante nos llevaban por caminos, viajes y ciudades diferentes. A su vez, como la decisión de continuar trabajando, produciendo relatos y acontecimientos artísticos era firme, los espacios en los cuales teníamos posibilidades de participar nos proponían la necesidad de adaptar las propuestas a públicos, escenarios, perspectivas y contextos muy diferentes. De esta manera, adoptamos estrategias de encuentros que nos permitieran cierta permeabilidad ante lo que cada instancia proponía.

Actualizar el estar juntxs: Tres modalidades de encuentro

Entrenamientos sensibles.

Se trata de encuentros para mantener viva la memoria corporal y grupal, retomando la dimensión sensible de nuestro trabajo y los materiales de registros anteriores que posibilitan nuevas exploraciones. Para que los cuerpos sigan siendo archivos, es preciso actualizarlos.



Imagen 5: Entrenamiento sensible (2019, julio).
Fotografía de G. Sahajdacny.

Se constituyen como instancias que implican tiempo y cuerpo, sin tener necesariamente un objetivo o finalidad de exposición; solo como un encuentro necesario para que el proyecto se mantenga en marcha. Requieren de una planificación previa que funciona como una guía y contención de la práctica y, al mismo tiempo, contempla flexibilidad según las situaciones personales y singulares. Abren la posibilidad de revisión de la organización grupal y de los roles.

Por otra parte, se caracterizan por cultivar y alimentar un componente lúdico. El juego aparece como modo de ingresar a improvisaciones y exploraciones, como un código compartido.

Además, en ellos trabajamos con la palabra creando poética-cinética mediante palabras-imágenes para actualizar registros corporales, abrir imaginarios y desplegar la performatividad inventiva del acto mismo de retornar a ellas. En-

tonces, no volvemos a una idea estática, sino que el cuerpo y las danzas se actualizan en función de las resonancias provocadas *in situ*.

Los ejercicios se orientan a potenciar vínculos, explorar modos corporales, lúdicos y sensoriales, y reconocer desafíos individuales y grupales. De estas búsquedas experimentales recolectamos pequeños relatos, capturamos algún hallazgo en particular y lo registramos. Cada una de esas capturas se convierte en elemento posible de ser incorporado a los dispositivos de actualización.

Encuentros y diálogos íntimos afectivos.

Podrían considerarse como algo diferente del proceso artístico, pero es necesario nombrarlos porque tienen una función muy clara hacia el trabajo, en tanto refuerzan la intimidad y el carácter lúdico y afectivo que nos mantiene produciendo. A su vez, estas instancias habilitan el diálogo distendido entre los integrantes del grupo, permitiéndonos poner en común las singularidades y situaciones personales. Aunque parezca una instancia extra, la intimidad que se construye como amistad también es un elemento constituyente del proyecto, porque se materializa en las otras instancias. Además, posibilita la producción de registros que luego son material disponible al momento de pensar en la escena.

Al tratarse de un proyecto de tiempo extendido, hay períodos en los que pasan muchos meses sin que nos encontremos o sin tener un motivo por el cual continuar produciendo. Este tiempo de suspensión es, quizás, el más importante. Lo que se cultivaba en esos meses era el potencial que compartíamos al reencontrarnos.

Ensayos y montaje de dispositivos para actualizar el archivo.

Son ensayos específicos para montar cada dispositivo performativo que requieren un compromiso a corto plazo, aproximadamente de un mes cada uno, contemplando también la instancia de montaje en sí. Esta condensación de tiempo es importante porque se vincula con las variables que afectan a la composición. Por esto, a lo primero que atendemos cada vez que aparece la posibilidad de una nueva instancia de actualización escénica es a la cantidad de actores que desean y se comprometen a participar y el rol que están dispuestos a ocupar.

Una vez resuelta la cantidad de actores y sus roles, observamos los deseos y relatos que pueden emerger a partir de las *interacciones discursivas* dentro del Proyecto Oobleck. Entonces activamos el trabajo de cruce entre los registros de archivo del proyecto y los cuerpos presentes. Decidimos exactamente con qué registros trabajar, qué objetos y qué mecanismos formarán parte del nuevo dispositivo.

El uso de dispositivos tecnológicos dentro de los dispositivos performativos y las características propias de cada lugar donde se emplazan son variantes que necesitan un tiempo de prueba previo. Por eso mismo, en lo ideal, los ensayos deben ser en el lugar donde se montará el dispositi-

tivo, porque la disposición de los elementos y el modo de habitar el espacio están condicionados por este. Cuando esto no es posible, procuramos garantizar un mínimo de dos ensayos en el lugar ya que nos podríamos encontrar con imprevistos demasiado complejos que, de no ser resueltos a tiempo, impedirían el funcionamiento.

Si bien trabajamos con la posibilidad de adaptarnos a variables que emergen en el proceso, en estas instancias buscamos reducirlas y focalizarlas. Por ejemplo, una variante a la que no nos podemos adelantar es cómo será el vínculo del público con el dispositivo, cuántas personas y cómo lo habitarán. No obstante, sí podemos tener en cuenta la disposición de los elementos en función



Imagen 6: Proyecto Oobleck (2020). *Dispositivo Suave III*. Concurso Nacional de Actividades Performativas en Entornos Virtuales. Fotografía de G. Sahajdacny.

de los puntos de vista que proponemos para que el público habite y/o participe.

La decisión de transformar la obra *Oobleck-No newtonianos* en un proyecto que se actualiza en dispositivos performativos también se vincula con las dificultades que supone programar una obra en sala y con la búsqueda de diferentes escenarios posibles. De ese modo, ampliamos la perspectiva de públicos y contextos donde trabajar, los cuales sirven como marcos de contención. Además, pensar cada dispositivo vinculado a un festival o concurso nos garantiza un mínimo respaldo e impulso, ya sea económico o técnico, y aporta valor simbólico al proyecto. Entre 2018 y 2020 hicimos:

- *Suave, dispositivo de los expuesto* en el Festival Internacional de Danza Córdoba, 2018.
- *Dispositivo Suave II* en ENEAGRAMA Festival Internacional de Cine Experimental Córdoba, 2019.
- *Dispositivo Suave III* en el Concurso Nacional de Actividades Performativas en Entornos Virtuales del INT, 2020.

- *TecnXdanza* en LDC Festival Internacional de Danza Madrid, 2020³.

Considerando todas esas instancias, al equipo de trabajo del Proyecto Oobleck lo conformamos: Gerardo Masanti, Germán Schurrer, Manuel Sánchez, Paola Overmeer Lemos, Marcos Rostagno, Gastón Sahajdacny, José María Llorens, Virginia Barbeito y Julia Giraudó.

Conclusiones: Ensayar posibles

A diferencia de los trabajos de producción-investigación escénica que conocía e imaginaba, esta propuesta no se trata de investigar (un tema) para producir (una obra), sino de producir investigación mientras exploramos maneras del hacer artístico y de los vínculos. De ese modo, el objeto de mi estudio se fue construyendo a partir del devenir del proceso creativo y la temática abordada en esta producción-investigación fue cobrando sentido a medida que el proyecto avanzaba. Por un lado, en lo que respecta a producciones de danza siempre me movilizó pensar que trabajamos con una materia efímera y cambiante –nuestro cuerpo– que, por sobre todo, es materia sensible; cuerpos singulares que se involucran en un proceso creativo. Por otro lado, la actualidad en sí presenta formas híbridas y las disciplinas vistas como entidades separadas a veces proponen una lógica que es muy ajena a nuestras formas de vida. Las formas del trabajo, la hiperglobalización y las nuevas maneras de vincularnos, sumadas al contexto de pandemia que venimos transitando desde el año 2020 en Argentina y el mundo, exigen reinventar los modos de hacer y compartir nuestras búsquedas artísticas.

En este sentido, los modos posdisciplinarios del arte abren el juego para pensar y ensayar maneras del hacer artístico que dialoguen con la incertidumbre que nos atraviesa, poniendo el foco en los vínculos que hacen posible que el hecho artístico exista y viceversa. Entre lo que se produce y el recorrido que lo hace posible no hay una separación que remarcar, sino una ecología por crear. Desde esta perspectiva, en el Proyecto Oobleck pensamos la creación artística como la producción de una trama que en sí misma genera vínculos y material que son alimento para construir escenas, palabras que producen pensamientos e imágenes y escenas que alimentan y producen vínculos. Para esto, la posdisciplina como modo nos permitió descubrir, en las dificultades y en las transformaciones del proceso, otras posibilidades de existencia que seguían siendo parte del proceso-obra al darles lugar en él.

El deseo de archivo orientó la posibilidad de autosustento a partir de la observación de rastros, huellas y gestos, y permitió buscar el material inventivo dentro de lo que teníamos. En la acción de retornar, encontramos un interés por el modo en que utilizamos el lenguaje y creamos una poética-cinética donde las *palabras-imágenes* adquieren valor como registro. En ellas descubrimos la capacidad de movilizar el imaginario sensible, condensando una memoria corporal que se actualiza cada vez. Por otra parte, las *interacciones discursivas* que articulan el trabajo con los registros construyen relatos que son la trama que sostiene la dramaturgia del proyecto a partir de una vuelta reflexiva sobre el devenir del proceso. Es una forma que encontramos para seguir indagando en las posibilidades creativas, donde las narraciones que surgen en vínculo con la ex-

³ Este último dispositivo fue posterior a la presentación del TFL.

perencia constituyen una suerte de esqueleto que habilita a que nuevas experimentaciones sean posibles.

El movimiento reflexivo que se produjo entre el hacer artístico y la instancia de escritura académica tomaron la forma de proceso-obra. En síntesis, Proyecto Obleck se construye como una suerte de ecología cultural que se autoarchiva y, de alguna manera, se autosustenta produciendo vínculos, registros, actualizaciones y reflexiones.

Bibliografía

- Fernández, V. (2017). *Cuerpo y Escena contemporánea. La experiencia sensible y el vínculo con lo real en la práctica de la improvisación compositiva* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Repositorio Institucional UNC. <http://hdl.handle.net/11086/6840>.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Adriana Hidalgo editora.
- Landowski, E. (2012). ¿Habría que rehacer la semiótica? *Contratexto*, 20, 127-155. <https://doi.org/10.26439/contratexto2012.no20.176>.
- Lepecki, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En I. de Naverán y A. Écija (eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 63-84). Artea.

Julia Giraudó

Nació en Sunchales y vive en Córdoba, Argentina. Licenciada en Arte y Gestión Cultural por la Universidad Provincial de Córdoba y Técnica Superior en Métodos Dancísticos (ESIT “Roberto Arlt”). Bailarina, directora y productora en diferentes obras e intervenciones escénicas independientes. Recibió el Premio Estímulo a Jóvenes Creadores/Directores por la Subdirección de Artes Escénicas de la provincia con *Oobleck-No newtonianos* (2017). Coordina talleres de danza y laboratorios creativos. Actualmente se desempeña como adscripta en Práctica Profesionalizante II de la Lic. en Composición Coreográfica (UPC) y participa del Laboratorio de creación Colectivo entre Neblinas, dirigido por Paola Overmeer Lemos.



Como citar este artículo

Giraudó, J. (2022). Danza y archivo en el Proyecto Oobleck: hacia modos posdisciplinarios de producción artística. *Sendas*, 5(1), 45-63. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/39501>.